A dicção do Hino

Oswaldo Evandro Carneiro Martins (*)

1 Introdução

Quem já não ouviu comentários desfavoráveis à letra do Hino Nacional? Desde criança sabe-se da rejeição ao verso "Deitado eternamente em berço esplêndido", que seria uma metáfora hedônica, imobilista e escatológica, tanto que se sugere a eliminação da Parte II inaugurada pelo decassílabo considerado, o qual tornaria ainda mais inchado e tedioso o canto.

Acometem os críticos também o preciosismo estilístico ou abuso gramatical (figuras) e retórico (tropos), com o que a duplicação aludida esgotaria a tolerância do público.

Ora, não se diga que se depara com um discurso tão longo e sofisticado, embora aí possa ponderar-se o fato de usá-lo massificadamente, máxime por uma população inculta, se não analfabeta, que é levada a cantar as Partes I e II. Melhor fora que para isso se houvesse adotado algum coro tribal, dignificando-o, mas infelizmente o nosso colonizador foi marcadamente etnocida.

Não se reclame, porém, do rebuscamento das palavras – que é instrutivo – e da sutileza das imagens – que é educativa – os quais presuntivamente agravariam a extensão. Demais, as três restrições referidas – o hermetismo, a longura e a repicagem – concernem ao aspecto que edificou o afeiçoamento, o refinamento e a eticidade. Não se impute ingratidão praticada contra Pedro I, destituído em 1831, sob a deprecação da metonímica "mãe gentil" do Hino da Independência, atribuído ao Imperador destronado. E exemplo melhor não há que o da Igreja Católica com a missa

(*) Sócio efetivo do Instituto do Ceará.

rezada em latim ou em português, calcada no rito e na fé, consolidada de modo crebro na consciência dos fiéis.

As coisas da cultura são ministradas por automatismo e não por consciencialização. Se bem que a passada geração tivesse auferido no currículo primário rudimentos de Música e noções de Civismo, o brasileiro não foi aparelhado para uma sofrível compreensão do Hino. Esta matéria elementar se esvaeceu nas mentes pósteras, tornada inviável a obtenção de resultados conseqüentes, verazes e tecnicamente hábeis, ante a contumácia de um poder estatal investido da prerrogativa medieval de *magister dixit.*

Propor-se e enfrentar o tema do presente trabalho é uma temeridade, porque fica-se passível a subjetividades melindradas e factível a incorrer *in limine* numa de duas atitudes: negar ou aceitar. Semelhante maniqueísmo é cômodo, mas é mister evitá-lo a quem colima a verdade objetiva, isto é, obtida por aproximações consistentes, paulatinas, meticulosas e sucessivas.

Envide-se, pois, o esforço em prol desse desiderato, escusados o emprego indispensável da terminologia especial e a ousadia de estar invadindo seara inçada de ufanismo ou prepotência. Entenda-se que a realidade não comporta que alguém se arrogue dono do Hino, porque hoje ele pertence ao povo, que, quanto pode, canta-o de modo expedito, dispensada a Parte II, ou mesmo inovando-o. Não padece dúvida que as várias tentativas de provê-lo de uma letra já demonstra ser ele obra impessoal, coletiva e totalizante.

2 Enfoque técnico

Pode-se cantar e tocar, produzindo um som, respectivamente pela voz e por um instrumento, o que é diferente de produzir um ruído. É o primeiro, o som, que interessa aqui, focalizado para fins estéticos, o qual constitui o objeto deste estudo, consideradas letra e música sob o compasso C do Hino

Raciocine-se em geral, tomando os dois referidos componentes – justapostos, consorciados e reciprocados – identificando-os como referenciais. A partitura é a expressão mais sensível disso, desde sua forma sobreexcedentemente pautada, maximamente

sortida e eminentemente compósita – que é a ópera – conquanto possa transcender o registro vocal do indivíduo isolado ou singular, incluídos uma Ima Sumac, um Boris Kristof e quantos outros, que excepcionalmente abarcam as oitavas, não só no canto lírico, às vezes sem perder o caráter da voz nas respectivas passagens. A estas apenas pessoas dotadas de atributos especiais podem atender satisfatoriamente, traduzindo-o cabalmente no canto, sem apelar para falsete.

Dir-se-ia então que o gênero operístico é fisiologicamente infenso ao vocalise. Ora, onde não se inscreve sozinho um soprano, podem caber meio-soprano, contralto, tenor, barítono ou baixo e suas diversidades, como padrões de altura. Um libreto é, assim, sempre plausível à sua projeção na pauta. A falta ou supressão do mesmo é contra-senso, não só nos termos acima mencionados a título de ilustração, mas em função do princípio da integração estética que se efetiva entre trecho e verso, unindo o musical ao literário e vice-versa.

Quem circunscreve a linguagem dos sons às notas simplesmente dá cincada na ciência, que demonstra a correspondência delas com a produção reflexa no aparelho fonador e órgãos auditivos do homem. A notação comporta complicações relacionadas muito à elaboração de acordes e à ritmicização dos ruídos. Inclui-se a questão das pausas e das intensidades e exclui-se a do conhecimento de harmonia, de contraponto e de ritmopéia.

Pode-se especular e supor que o ser humano gratificou sonoramente seu ouvido muito cedo, mediante as vozes das aves canoras, até utilizar instrumentos que o ajudaram a imitar os sons, a comandá-los, a comunicá-los. Não se resuma, portanto, ao aspecto mecânico dessa evolução, que historicamente remonta à lira e a cítara e antropologicamente ao pífano e ao búzio, tanto que a caixa de ressonância da lira e do búzio eram respectivamente carapaças de quelônio e de molusco. A fruição do produto obtido era efêmera como o tempo, fugidia como o vento e instável como a água, razão por que havia que disponibilizá-lo objetivamente para sua reprodução. Daí, a partitura e o libreto, na sua mais alta expressão.

3 Histórico

Os hinos nacionais já estão em nível muito superior, porém não fogem no geral a esse respaldo genético, inclusive o brasileiro. No assunto há dois modelos de opção recente entre as nações: um de classe marcial e o outro de classe litúrgica. Crê-se que ambos inspiram-se em situações especiais vividas pelo povo, que os institui louvando-se nos mais famosos: *La Marseillaise* e *God save the King*. O do Brasil, que será analisado sob a dialética de música X letra, pertence à primeira das classes aludidas.

A sua execução atribuída a bandas, perdurou por oito décadas, até que, já neste século, o poeta Joaquim Osório Duque Estrada aplicou nova letra á cantata marcial do maestro Francisco Manuel da Silva. É aí que está a questão inicial, onde se argüiu suposta contrafação, pois o curial é antecipar-se o poema literário, que deveria escantilhar a composição musical. Ademais, esta condição seria impossível de cumprir-se, já que o compositor parelho falecera em 1865, um lustro antes de nascer o poeta.

No folclore abundam exemplos desse jaez, *verbi gratia* os refrães "Maneiro Pau" e "Mineiro Pau". É que a memorização musical, se comparada à verbal, é mais orgânica, mais durável, mais eficaz, isto é, a segunda se oblitera antes que se perca a primeira à míngua de não estar lançada na pauta. Ambas podem converter-se em trauteio, em que a fidelidade oral se verifica e persiste, mais na última delas, a musical. Quando a melodia sobrevive, na mesma se imprime a poesia. Entretanto, essas duas formas de expressão não são meramente superpostas como em um palimpsesto dois textos, porque se complementam, se anastomosam e se fundem, independentemente de qual delas tenha precedido à outra cronologicamente, tudo regido pelo critério perfectivo, ou seja, a prática cumulativa do canto exercitado no decurso do tempo. Assim, é lógico que o Hino sofra aquisições e descartes ao sabor do processo cultural, de encontro àquelas vontades que pretendem engessá-lo ou fossilizá-lo. Numa palavra, ele é propriedade da sociedade e não mais de seus autores primordiais. Tal não obsta a que evidentemente o literário, sobretudo, possa diversificar-se impropriamente em variantes, paráfrases, paródias etc, que são como o paguro e o chupim, que interferem no espaço alheio.

É certo que a música de Francisco Manuel da Silva é de uma autoria anterior à da letra, mas não haveria preferência alguma pela ordem de sucessão, embora comumente o escritor venha antes do musicista. A assimilação e redução dos ritmos musical e poético constituem a essência visada neste breve ensaio e verificada sob versificação regular, pois Joaquim Osório Duque Estrada era da escola parnasiana, que propiciou, na década inicial do século XX um surto de canções patrióticas, quando pontifica também Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac no Hino à Bandeira e, por outro lado, na luta pela implantação do serviço militar obrigatório.

Pode-se inferir dessa circunstância técnica do Hino Nacional – qual cunhagem de duas faces de uma moeda – quão difícil não foi a missão cumprida pelo poeta. O problema consiste em pôr as sílabas poéticas em correspondência com os valores musicais (Cf. *Enciclopédia Mirador Internacional*, S. Paulo, Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda., 1979, tomo XI, p.5741). Isto é uma lei de integração observada no canto. Que o ilustre o verso criticado atrás por outra razão que não a presente, o qual interessa três compassos, a saber: I) // silêncio de mínima + silêncio de semínima + "dei"/semínima //; II) // "ta"/colcheia com ponto + "do e"/semicolcheia + "ter"/colcheia com ponto + "na"/semicolcheia + "men"/colcheia com ponto + "te em" /semicolcheia + "ber"/ colcheia com ponto + "ço es"/semicolcheia //; III) // "plên"/colcheia com ponto + "di"/colcheia + "do"/mínima + pausa de alento //.

Desse modo, faz-se mister rastrear as agressões à versificação, se as houver. É preciso pinçá-las sobre a matriz partitural. A inobservância da exigência canônica do verso pode às vezes afetar a métrica. A estrofação tampouco deve ser menosprezada. Faça-se, portanto, essa análise fundada nas categorias ontológicas de fenômeno e essência no âmbito do ser social.

4 A tarefa concreta

É forçoso reconhecer que se antolha ao ajuizamento da matéria, que é cívica sem prejuízo de que possa ser polêmica e dissentânea, uma dificuldade inerente ao saber estanque ou corporativo do poeta ou do músico. Pouquíssimos atrevem-se a proceder à denunciação

de erros, quando há patrulhamento sacramentado que desconhece a ciência e impõe uma técnica reificante, o qual oficializa a opinião a que serve, a que se assalaria, a que se apassiva. Nesses casos, comunga-se com o que está posto, numa atitude acomodatícia, acrítica e incapaz de discernir até entre diversionismo e impertinência. Pior é que prevalece a disposição indefectível da rendição ao tabu, embora a sílaba na Poética corresponda ao tempo na Música.

Cumpre compreender que Duque Estrada arma uma supra-estrutura sobre a infra-estrutura de Francisco Manuel, a qual adscreve-se a esta última, constituindo-se então num conjunto de versos musicados ou notas versificadas. O que se vê é um poema bigeminado, com duas partes análogas, musicalmente idênticas e literariamente semelhantes, cada qual com suas estâncias (4 quadras e 3 tercetos), na seqüência: quadra, quadra, terceto, quadra, terceto, quadra, terceto. A metrificação das quadras primeira e terceira é heróica; da segunda quadra é heteromórfica (heptassilábicos os versos 1º e 3º e hendecassílabos os versos 2º e 4º); da quarta quadra é tetrassilábica; do primeiro terceto é tetrassilábica; do 2º terceto é heróica; do 3º terceto é heteromórfica (deca, tri e dissilábica nos respectivos versos 1º, 2º e 3º).

Todavia, constata-se que a vulnerabilidade do Hino está no canto, que teima em atropelar a escritura musical. Conflitam a escansão e a elisão, duas técnicas adstritas respectivamente à notação e a métrica. Todo o verso antes de ser musical deve ser poético. E o objeto sobre que se debruça aqui exige com mais forte razão esse preceito ou axioma. Quem não tiver o registro vocal de Antônio Vicente Felipe Celestino jovem, que é dono da interpretação mais fiel, usará o seu próprio, porquanto o coro absorve as escalas refletidas pelo homem e seus artefatos e objetos naturais que utilize. Não se sabe de ninguém – homem, mulher ou criança – que não participe do canto conjunto solene, salvo os que se omitem com ou sem atitude mental de declamação.

O Hino, que não é uma coisa concreta, considera-o a lei como símbolo nacional. O seu conteúdo semiológico concerne menos ao sentimento suscitado pelo canto ou pela declamação, que entanto podem influir distorcidamente nos ouvintes, se infringem regras de dicção califásica.

Não se reeditem agora pobres e cediças condenações, ignorando que à Poética se faculta desobedecer a ordem direta, bem como praticar os recursos e figuras gramaticais e retóricos. Os arrevesamentos que se irrogam a supostas distorções são portanto perfeitamente normais e justificáveis pela plasticidade da forma literária ao substrato rígido, implícito e pressuposto que se firma no pentagrama. Não acatá-los equivale a submeter-se a uma censura ressurrecta, a uma ideologia hesterna, a um regime arcaico.

5 As infrações

Veja-se onde ocorrem os incidentes da antinomia de música versus letra, cujo primeiro termo deveria ser fixo, por sua anterioridade histórica. Acontece que essa invariabilidade está desrespeitada quando se diz "penhô-or" (Cf. Parte I, estrofe 2, verso 1º, in *Enciclopédia Mirador Internacional*, locus citatis) e não "penhor des", ou seja, escande-se erradamente a sílaba "or" e elide-se, também erradamente, de imediato e por conseqüência, "dessa igualdade", cantando em ritmo jâmbico "des"/colcheia até "sa i"/colcheia com ponto, de maneira que se pronuncia realmente "dessá", situação contrafeita na música, como adiante se verá. Com tal procedimento, o verso inaugural da segunda quadra da Parte I, o qual é relativamente menos incorreto, ainda contém erronia em "sa i", tanto que a não repete na segunda quadra da Parte II. Outrossim, peca o aludido verso 1º (Cf. Parte II, estrofe 2º) e omite, entre a semínima e a colcheia, um fraseado incidente na sílaba "ra" do compasso, onde equivocadamente se insere um silêncio de colcheia, de modo que se acaba por desdobrar "mais" ridiculamente em "ma-ais", desfrute que ninguém comete na realidade, pois nunca o endossa nem muito menos o cumpre, ao contrário do que se intenta impingir.

Confere-se – e confira-se desde já – quanta incoerência se aboleta neste ponto. Prossiga-se, portanto a detectar essa diátese.

As sílabas do vernáculo tônica e átona devem coincidir correspondentemente com as sílabas do latim longa e breve que explicam a utilização das figuras musicais. Assim, o longo é vio-

lado em termos do princípio da equivalência entre acentuação gramatical e duração musical, por exemplo, em "lábaro" (Cf. Parte II, estrofe 4º, verso 2º), cujo símile na Parte I não o sanciona. Com a acentuação de "ro" igual à de "lá", chega-se a pronunciar "labaru" e a inscrever as sílabas "lá" e "ro" sob a mesma figura musical, extrapoladas duas colcheias em ambas por uma semicolcheia em "ba". Sabe-se que "lábaro" alijou "pavilhão" pela razão "o"/ semicolcheia, de molde a configurar, na ordem de átono a tônico respectivamente "o lá" e "o pa", "ba ro" e "vi lhão", ou seja, o ritmo jâmbico ou binário ascendente.

Depois de manter no compasso anterior o sistema trocaico ou binário descendente, o Hino quebra sua marcialidade. Isto exatamente quando preguiçosa e confortavelmente se cantam determinadas sílabas, como: "re-e" (Cf. Parte I, terceto 2º, verso 1º) e "lo-os" (idem, verso 2º), ou "fo-or" (Cf. Parte II, terceto 3º, verso 1º) e "lu-u" (idem, verso 2º). Essas infrações não existiriam, se a segunda nota de cada ligadura se transferisse à seguinte, ainda mais que as da Parte II sejam inaceitáveis e inconvincentes à funcionalidade da fala e da audição.

Há evidente cavalgamento dos versos do primeiro terceto das Partes I e II, com ligadura entre os versos 1º e 2º, bem assim com uma sinafia entre os versos 2º e 3º, de modo que neste último dir-se-á "da-sal-ve-salve", para que o tetrassílabo se consuma.

A estrofe primeira, que se reproduz musicalmente na íntegra da quarta, tanto a da Parte I quanto a da Parte II, usa repercussivamente a esdruxulação, com os proparoxítonos "plácidas" e "fúlgidos" (Parte I, estrofe 1ª), "vívido" e "límpido" (idem, estrofe 4ª), "esplêndido" e "América" (Parte II, estrofe 1ª), "símbolo" e "flâmula" (idem, estrofe 4ª), guindados ao papel de pseudo-rimas, contra os quais insurgem-se algumas pessoas, por ignorar a figura retórico-gramatical em tela. Nesse recurso poético lexical logicamente inexiste ilegalidade ou ilegitimidade. Uma observação: mero rocochete, evitou-se mensionar que é "seio ó" e não "seio" (Cf. Parte I, estrófe 2, verso 4º),analogamente a "penhor das" e não "penhôr-or"(Cf. Parte I, estrófe 2, verso 1º).

6 Conclusão

Embora caiba reprofundar o presente trabalho, não se poderá exaurir aqui o assunto, mencionando outros pontos afligentes da análise. Apenas os mais ostensivos foram citados e estes próprios em rigor não invalidam a letra que se persegue, se depura, mas não se esgota. Isto é, pois, a primeira conclusão.

Ocorrem adequação e mutualidade entre melodia e versificação, até o extremo de equiparar-se o produto intelectual a uma como que co-autoria simultânea, de tão entrosadas as duas sucessivas formas artísticas dos gêneros Música e Poesia. Poder-se-ia talvez sugerir correção e melhoria em bem do estilo, para conferir unidade estiquial ao poema. Seria, porém, criar gratuitamente problemas.

Não é o caso, entretanto, de um atentado que se constata: as três semicolcheias entoadas na pre-antepenúltima palavra do Hino, "gentil", que, nas Partes I e II, dadas a celeridade e a precipitação com que é cantada, deixa de ter a sua intrínseca significação e conflita com o conceito de ternura implícito no substantivo que qualifica, "mãe".

Em face disso, vê-se como necessário se torna ensaiar o canto com monitorização pelo metrônomo e, nas ocasiões que se oferecem, aplicar esse aprendizado, adotando-se ainda, com respeito e naturalidade, a postura em pé, sem constranger os braços com posição de sentido e tampouco cruzá-los à frente ou atrás, nem exoticamente pôr a mão direita sobre o peito. Esses gestos e ícones assumidos provocam tensão inútil e desviam a atenção, desconcentrando e sobrecarregando quem canta ou acompanha mentalmente letra e música.

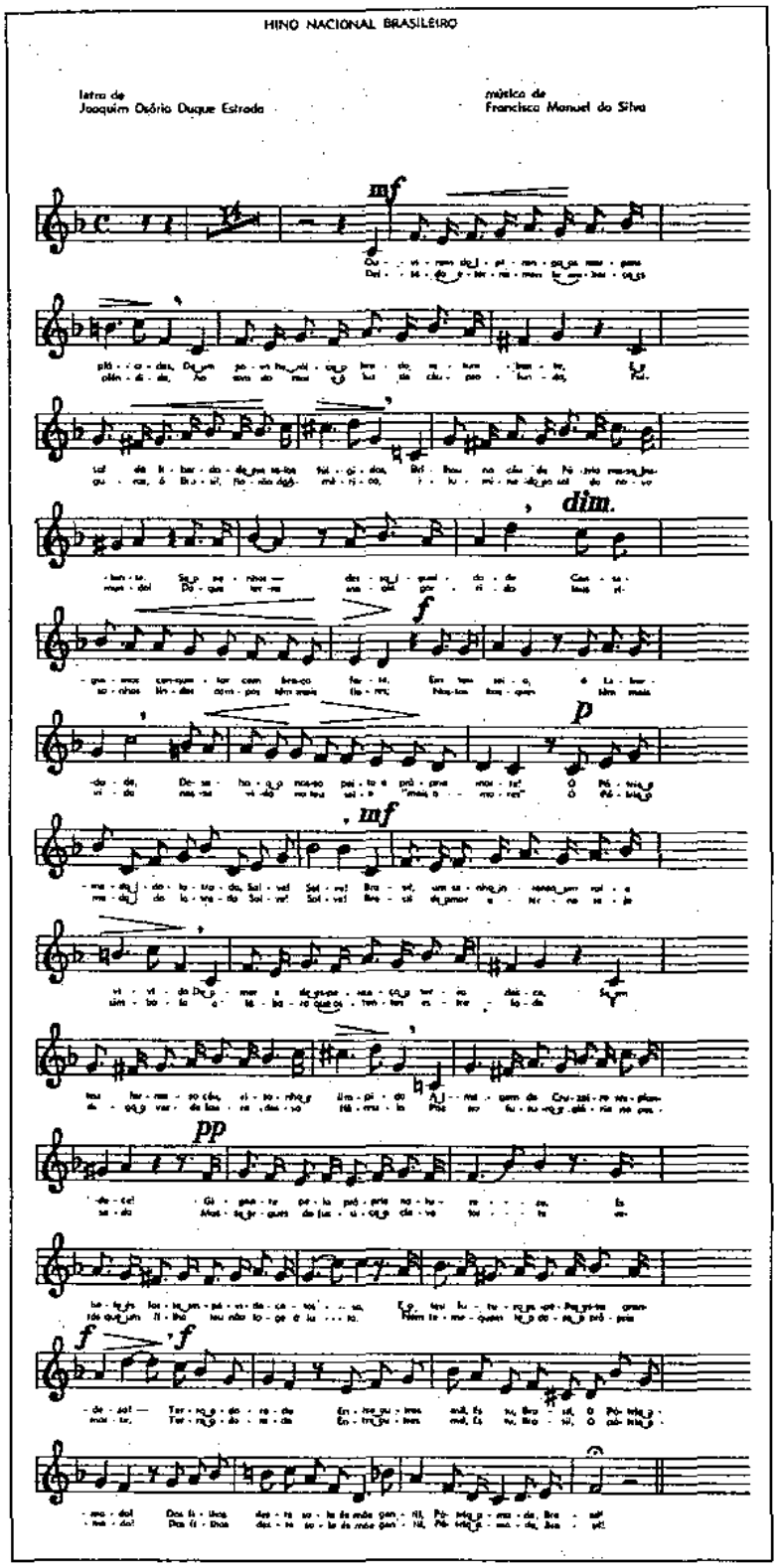
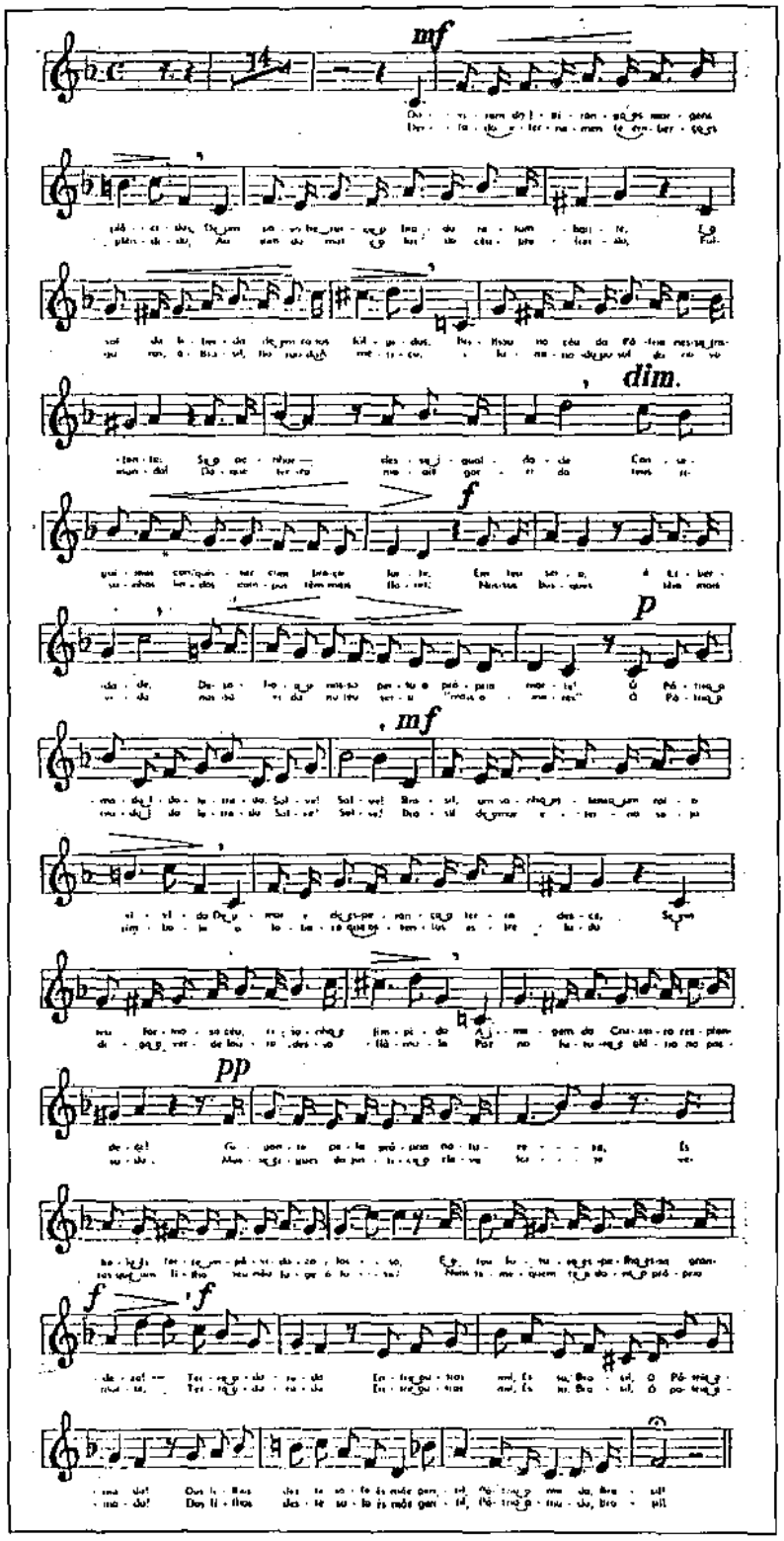
O Hino não deve ser obra elitista, rito claustral, reflexo castrense, regra sacralizada, mantra cívico. Que possa inflectir nele e seja livre, na Música, na Poética, na Orquéstica e nas Artes em geral, a floração das mentes criativas – enriquecedora, aprimoradora e democratizante – com seu contributo, desde o abstrato ao concreto, desde o erudito ao popular, desde o vocal ao bailado. Ninguém se abroquele em proibições oficiais, numa função de fiscal, de censor, de agente anticultural.

Existem alterações tornadas aleatórias mediante o que o jargão chama de assassinato. E a própria legislação favorece de bom grado tal fenômeno, determinando supressões, remanejos e achegas, ao arrepio da autoria originária. Não se dogmatize, porém, esta questão, havendo que deixar aberta a porta aos aperfeiçoamentos, como foi, por exemplo, substituir por "florão" (Cf. Parte II, estrofe 3ª, verso 3º) a palavra "jóia", que inevitavelmente se pronuncia "joiá", onde o "a", por ser átono, não condiz com uma sílaba tônica, como o indica a colcheia em que se enquadra a sílaba substituta "rão".

É preciso discordar dos versos 2º e 4º da segunda quadra das Parte I e II, por não serem beatíficos hendecassílabos, ainda que vazados ritmicamente ao seu modo. Possivelmente não se cogita aí de uma quadra, mas de sextilha heteromórfica. Na Parte I, haveria dois tetrassílabos separados dos respectivos versos anteriores, a saber: 1) "com braço forte", e 2) "a própria morte", este a implicar sinafia e elisão com o seu antecedente "Desafia o nosso peito". Na Parte II, ter-se-iam, analogamente, dois tetrassílabos formados por sinafia, a saber: 1) "pos têm mais flores" e 2) "o mais amores".

Uma constatação existe, a de que tomam o Hino como objeto de indevida racionalização freudiana. Às vezes, pode tratar-se de manifestação nobre, mas freqüentemente o que ocorre é autosuficiência, pedantismo ou intolerância. Tal não se confunda, contudo, com a ideologização da crítica nem com a ufania patriótica. A estas é preciso deter e revidar os exageros e impropriedades. A ideologia de uma pessoa talvez não ceda, porque repousa sempre em intencionalidade sub-reptícia, mas a ufania pode ser dissuadida e desfeita, argüindo-se a evidência. E não se perca energia embalde contestando epítetos e piadas, que circulam à saciedade, como aquela gaiatice pespegada ao Hino da Independência: "Japonês tem quatro filhos".

Para concluir, reporte-se a um professor de canto orfeônico em Fortaleza, que se auto-acompanhava com banjo, curiosamente, o qual há umas seis décadas superfetava inocuamente os acordes da coda do Hino Nacional com um estrambote e ritornelo especiosos, constituídos pela locução "Brasil! Brasil!", emitida pelo

coro, por três vezes. Perante a diretoria do educandário, proibida tal deturpação, ele se defendeu e justificou-se dizendo que estaria a preencher um vazio literário e mímico. É que, além de propor-se inovar o canto, a este associava acenos de mãos erguidas, que os cantores deveriam fazer.

HINO NACIONAL BRASILEIRO
letra de
Joaquim Osório Duque Estrada
música de
Francisco Manuel da Silva

mf
dim.
f
p
mf
pp
f
f